

104), êle notou, ao aproximar-se da casa de Soledade, que uma sombra — “a única sombra dessa visão luminosa” (pág. 104) — o acompanhava. Quem seria, por acaso, esta sombra que se esgueirava noite a dentro pelas terras imensas do Marzagão?

Responda o próprio romancista, com sua imaginação e sua sensibilidade de escritor:

“—Era a mãe preta — a noite indormida de sua infância com a cabeça tôda branca, como coroada de luar” (pág. 104).

MODERNA ESTILÍSTICA LITERÁRIA

LEÔNIDAS CÂMARA

De início temos necessidade de tratar da Estilística Literária conduzindo o assunto a velhas noções. Por exemplo: — *O belo estilo*. O ideal seria contornar problemas que pouco repercutem, hoje em dia, na área dos estudos do estilo e passar, de imediato, à discussão dos fatos que compõem o grande elenco da estilística moderna. E no entanto determinadas circunstâncias, vigentes ainda no âmbito do ensino, de certos setores da crítica intuitiva, na consciência mediana de homens de letras formados ao impulso dos encantamentos burgueses, incitam-nos, todos êstes fatos, a rever antigos conceitos.

Retomemos, pois, a noção do “belo estilo”. Fala-se dêsse modo como quem se refere a uma virtude cultivada por um certo escritor, conforme a sua capacidade de ornamentar a expressão, retirando-a do corpo neutro da linguagem comum. Certo escritor e determinados grupos de escritores, em épocas caracterizadas pela tendência à gratuidade da matéria e da retórica em larga margem. Fala-se, também com menos insistência, no cultivo da *boa expressão* artística mercê de um aprendizado exemplar nos antigos manuais da arte de bem escrever. Parece-nos que foi Leo Sptizer quem se encarregou de demonstrar o artificialismo da metodologia preceptiva, sobretudo quando no decorrer da primeira parte das suas investigações, preocupado com problemas da psicologia do artista e do ato criador, chegou à conclusão de que a retórica pedagógica era um ato de pura simulação.

Durante longos anos tôda a análise de textos deu-se ao penoso trabalho de constituir, com base em exemplos realmente

“exemplares”, todo um código da virtuosidade literária. Assim, com o passar do tempo, foi possível e até mesmo evidente, a formalização de modelos estilísticos, cuja eficiência corresponderia, mais ou menos, àquelas antigas cópias de obras primas da pintura oferecidas aos alunos de Belas Artes em todos os tempos. No caso da formalização a que nos referimos, os resultados conduziram os fatos a uma situação de generalidades. Pois, com efeito, a própria significação de *literatura* foi edificada a princípios morais, de uma ética relacionada com a beleza exemplar e boa. Belas letras, boas letras, letras gordas. Numa hipótese menos ampla de significação “o fazer literatura” e ornamentar o estilo com generosidade de metáforas, foram causas de um preciosismo literário hoje dominante ainda na concepção laicizante vulgarizada nas camadas incultas ou nos escritores da má intenção. Ao me referir ao problema de um estilo cultivado como uma virtude ou um predicado moral, capaz de fazer valer um jôgo hábil, mas vazio, de metáforas, faço reserva ao silencioso trabalho dos poetas, ou àquêle tipo necessário de retórica defendido por Valéry e tão injustamente negligenciado e ironizado pelos críticos modernos. E contudo creio que a denúncia mais forte levantada contra uma literatura de estilo ornamentado, em nosso tempo, coube ao romancista Allain Robbe Grillet, justo quando nos diz que o jôgo das metáforas seria uma coisa inocente, caso não nos privasse de uma exata visão do real. Assim, a natureza vista através da massa dos nossos sentimentos, metaforizada, deixará de ser o que realmente é. Uma questão, portanto, de antropomorfismo ou de distorção dos exatos valores humanos. Parece certo que o comportamento de um estilo eivado de falsidades, com uma retórica apoiada numa prévia concepção pseudo-moral da vida, pode ser causa de um compromisso burguês interessado em não revelar as coisas por dentro. O artificialismo estilístico não é apenas uma questão de forma.

A posição moderna da Estilística Literária não é ortodoxa. Sua flexibilidade poderia levar à suspeita de que a disciplina tem uma existência precária, atuando desprovida de métodos próprios, dentro de um verdadeiro *conflito de jurisdição*, para empregar uma figura de Raúl Castagnino. O fato que parece evidente no que diz respeito ao progresso extraordinário da Es-

tilística transparece na sua luta, ou na sua força em contrapor-se a uma reação dos setores mais normativos dos estudos lingüísticos. Ligada a uma série de ciências e disciplinas, como à Estética, à Teoria da Literatura, à Psicologia Literária, à Sociologia Literária, a um campo múltiplo da antiga *gramática*, semântica e sintaxe, por exemplo, a Estilística Literária impõe o seu domínio e a sua privatividade estrutural. Tal como Custius já assinalou, o status da Filologia se confunde com o âmbito da própria ciência da Literatura. E o lugar da Estilística dentro desta ciência é central, conforme reconhecimento unânime. Assim trata Kayser da questão: “Entramos num campo que não se deve considerar apenas um setor central da ciência que visa o aspecto poético, mas penetramos mesmo no próprio âmago da ciência geral da Literatura, bem como ainda de toda a História da Literatura”. Wellek afirma o seguinte: — “Os estudos lingüísticos só são literários quando se propõem investigar os efeitos estéticos da língua, em suma, quando passam a ser estilística”.

O progresso da Estilística onde pode ser marcado a partir das concepções da Escola de Saussure. Prefiro, todavia, apenas para trazer a questão a um ponto adiante desenvolvido, fixar-me no nome de Leo Sptizer. Esta preferência tem razão de ser quando se considera que o romanista sempre foi analisado no corpo de sua escola *idealista* dentro do campo de considerações da psicologia literária ligada à estilística. Sua pesquisa notável dos traços estilísticos de grandes escritores, sua persistência em arrancar uma razão na matéria difícilíssima da experiência criadora são etapas, conforme nota Jean Starobinski, que marcam uma parte, talvez a maior, da sua atividade. E no entanto quando o autor passa do domínio da “palavra dramatizada”, da “estilística psicanalítica” para examinar o fenômeno lingüístico-literário como se estivesse diante de “um mundo fechado”, sua atitude assume uma importância ainda não devidamente reconhecida para o campo específico dos estudos de estilística e Teoria da Literatura. Leo Sptizer assim se expressou: — “Tratei de subordinar a análise estilística à explicação de suas obras particulares tomadas como *organismos poéticos em si*, sem recorrer à psicologia do autor. Desde 1920 venho aplicando êste método, que hoje denominaria estrutura-

lista" (Citação de Jean Starobinski, in Revista de Cultura do Ocidente, agosto/1965).

Ao colocar no centro do exame estilístico autônomo da obra literária uma rigorosa objetividade estrutural, pôde Sptizer armar-se de uma método capaz de levá-lo a definir o seguinte: — "Compreender é reconhecer que tôdas as significações estão em suspenso, enquanto uma delas não seja compreendida por si mesma". Naturalmente Sptizer seria levado, como notou Starobinski, a fazer a si mesmo a pergunta: — Que é compreender uma estrutura, e não: — Que é uma estrutura?"

Caminha-se — a partir de Sptizer — para a formação de uma estilística que encampe o conhecimento das significações intrínsecas do fato literário, mas é evidente que mais cedo ou mais tarde iria surgir a questão, hoje tão debatida, de se saber qual o destino dado a êsse tipo especial de penetração na obra artística. Posição que transfere para a Estilística, ou dela tenta retirar, funções que outrora eram mansamente exercidas pela crítica literária e por determinados setores da Estética. De se acreditar que o natural caminho conduz à construção de um "ciência geral das significações" com vistas à estrutura privada da obra literária ou o "sistema significante particular".

O problema é interessantíssimo e suficiente para ocupar diversas mesas de estudo ou absorver um estudioso do estilo por tanto tempo que êle esqueceria, sem dúvida, uma outra questão difícil e por igual cativante: — Se é uma espécie de fado da Estilística Literária permanecer no campo de choque representado pelo artista, na sua orgulhosa voluntariedade criativa e representado, em contrapartida, pela língua como instrumento comum de comunicação, um instrumento forçado. Dispensamo-nos de mostrar as conclusões admiráveis que a êste respeito chegou Alfred Nadler, na sua "História do Estilo", mas acrescento que tal destinação da Estilística, longe de esbater a sua vivacidade crítica, justifica quase por si só a existência e a necessidade desta matéria. E com efeito parece que não há mais de uma opinião no que se refere ao problema central do estilo, na sua definição a partir da escolha que um escritor faz diante da língua. Muito conhecida a tipologia, simplesmente bipartida, que E. Sapir faz dos escritores, na

qualidade de legítimos artistas, quer sejam êles adaptados, como "o peixe n'água", ao meio lingüístico, tanto que se transformam em virtuosos, quer êles procurem universalizar a sua linguagem numa espécie de signo algébrico. Seguramente que o esquema de Sapir não pode satisfazer às exigências sutis do ofício literário, mas o seu bom senso demonstrou que todo o trabalho do estilo reside, basicamente, numa atitude preliminar e importante em face dos materiais lingüísticos. Certo que essas coisas nos levam a uma velha questão, tão afagada pelos artigos, e que serviu à causa nem sempre conscientemente nacionalista, nos tempos modernos, da defesa do *gênio da língua*. Eu diria que os tais *efeitos estéticos* da linguagem, caso estejam situados sobretudo na área de um idioma como privatividade nacional, se tornaram num motivo de singulares paradoxos. Expresso-me com mais clareza se me referir ao problema de que a linguagem do artista é tão particular que lhe permite o *excesso* de individualidade, numa época, a nossa, em que o individualismo, por fortes e até justas razões, vem sendo destruído ou desmitificado. Quanto aos poetas isto parece tão claro que não se faz necessário erigir teses; quanto aos ficcionistas basta reparar na sua composição, no seu método narrativo, na particularidade sintática da sua frase, na intimidade tortuosa das suas idéias.

A frequência com que a Estilística moderna insiste no estudo dos fatos literários, com uma capacidade interpretativa tão segura que ninguém mais pode levantar a objeção que se trate apenas de um mero instrumento subsidiário da teorização literária, induz a uma indagação de todo pertinente: — Se, por acaso, o interesse de qualquer ciência que se volte para a literatura pode ser levado adiante sem a interferência rigorosa dos conhecimentos estilísticos. Veja-se o quadro que Charles Bruneau, comentando a edição de 1946 do "Tratado de Estilística", de Marouzeau, estabelece, para situar o campo da matéria:

- 1.º) A estilística estuda, cientificamente, a escolha que faz um escritor dos elementos constitutivos de uma dada língua;
- 2.º) A definição e a classificação dos processos do estilo;

3.º) O estudo dos meios de exprimir as grandes tendências do espírito humano.

Evidente que o elenco de matérias poderia ser aumentado de muito, caso citássemos os assuntos que dizem respeito à Estilística Literária, todos estudados na Bibliografia de Hatzfeld. Fixemos, como simplicidade, os pontos destacados.

A primeira tendência, ao nosso ver, assinala o curso da moderna estilística; a segunda parece indicar um retôrno vital à retórica, de modo a valorizá-la, dando-lhe uma funcionalidade técnica que nada tem a ver com os princípios normativos de outrora, isto é, que não se aproxima do tom dogmático e pedagógico característico da velha escola; o terceiro ponto talvez globalize na sua área muito ampla a formação de uma periodologia literária e artística, ou, ainda, esboce o complexo problema do paralelismo entre as artes e sua possível base ideológica comum.

O tópico referente ao estudo das *grandes tendências do espírito humano*, do ponto de vista do estilo, merece restrição, e neste ponto exprimo uma opinião bastante pessoal, que pode ser contestada por todos aqueles que aceitem a idéia corrente da existência de um estilo comum em determinada época. Sobre este assunto recorro, apenas como auxílio à memória, uma síntese rápida de um nosso ensaio sobre o assunto. Parece-nos que há uma certa confusão no entendimento necessário entre o suporte ideológico de uma determinada época, fixando padrões estéticos, e o nível estilístico dos escritores subordinados ao mesmo contexto. Trata-se de uma questão que ainda uma vez se explica em termos do fenômeno da escolha realizada pelo artista em face da língua. Na verdade, a mesma dialética que se impõe entre doutrinas estéticas, ocorre, de princípio, entre o escritor e a língua pela opção de uma maneira peculiar de revelar o pensamento em face de uma matéria feita, como é o idioma. Funda-se, assim, o estilo como traço pessoal e livre, que por sua vez pode incidir na esfera de um domínio estético amplo; mistura-se, nesse meio, pela força de coesão, pela unidade de fidelidade a uma idéia comum e básica que interliga escritores num só padrão.

O fato de se querer reduzir a princípios unânimes tendên-

cias do espírito, e com isto traçar o plano de um estilo comum, é, sem dúvida alguma, uma tarefa ambiciosa, e possivelmente alcance resultados que tenham tódia a impressão da verdade. Considere-se, no entanto, que o trabalho do verdadeiro artista assume uma tal forma de solidão orgulhosa, no que tem de criatividade original, que a idéia de submeter a sua atividade a um *estilo de época* não faz transparecer nenhuma razão disciplinadora. Não se quer significar com isso que o artista esteja distante dos fatos que envolvem a vida do grupo, mas de tódia forma parece-nos que a sua identificação social, e sua contemporaneidade, não venham a ser fatores determinantes de uma vinculação com um princípio abstrato e pseudo-ético. O interesse da estilística literária, por exemplo, diante de um escritor será sempre válido, e preciso, quando observe a peculiaridade individual do trabalho artístico. Este mesmo trabalho, somado de um a milhares, deixará de ser interessante como matéria de estilo. Funda-se, para usar expressão de Lúckacs, uma espécie de maneirismo. E no entanto somos forçados a reconhecer uma tendência geral do espírito humano lastreando tódia a arte de um tempo, como seu impulso ou sua dinâmica. Se nos detivermos na observação das obras mais expressivas, vigentes em períodos históricos marcados por uma tendência humana acentuada, teremos uma reflexão melancólica sobre a questão, pois, na verdade os escritores mais representativos desta *tendência datada* são aqueles que mais se distanciam dos padrões estilísticos em voga. Ou por outra: — fundam o seu estilo na independência dos demais estilos. Não sei porque hei de equiparar o estilo sóbrio e refletido de Graciliano Ramos com o estilo de romancistas seus contemporâneos, igualmente condicionados por uma tendência marcante da nossa cultura e que se refletiu no regionalismo, na preocupação com o fato social, no caráter muitas vezes polêmico da obra.

Quanto ao segundo ponto que Charles Bruneau distinguiu, isto é, a definição e a classificação dos processos do estilo, somente um comentário: — Na revalorização da retórica, tão cara aos poetas quanto o seu sistema de imagens, metáforas e símbolos, parece que a atitude do estudioso do estilo deverá ser orientada para o trabalho silencioso que a poesia nem sempre deixa transparecer, dentro das possibilidades que ainda

restam num campo tão frequentado por leigos e salpicado de enganos.

Os problemas gerais que interferem no vasto campo de interesse da Estilística Literária poderão ser objeto de análise pela Teoria da Literatura ou pela filosofia do fenómeno literário no mais amplo sentido da expressão. O valor da Estilística não deve ser aferido pela sua maior ou menor capacidade de domínio, num âmbito complexo que admite a intervenção de diversos conhecimentos especializados, mas a sua especificidade como ciência pode ser notada pela maneira especial como aborda questões, outrora pendentes de solução noutras áreas. Dêste modo não é de estranhar que a Estilística Literária possa se desdobrar em estilística narrativa, ou estilística das formas de composição, ou estilística da técnica de narrar. Uma visão estrutural e técnica de um problema que tem os seus limites firmados a partir de uma ontologia do processo criador.

As relações que se estabelecem, num primeiro plano, entre a forma da composição usual de um gênero, como se esta forma fôsse tão sólida quanto assim a julgaram os naturalistas, e a atitude ou *técnica* de um escritor defronte desta estrutura organizada *a priori*, podem ser encaradas como ponto vital de investigação da estilística narrativa.

Veja-se que a simples identificação dos elementos que compõem uma determinada forma literária é um processo mecânico. Em face da tragédia, Aristóteles classificou os pontos inteiros da sua estrutura e somente assim pôde chegar a um juízo crítico coerente. E no entanto se eu distingo na poesia a medida do verso, o complexo de figura, o ritmo, nada saberei sobre a composição; de igual modo diante do conto eu poderia apontar o motivo, o núcleo de interesse, a caracterização das personagens, a temporalidade, etc, etc, e não alcançaria nada mais que um amontoado de dados, ótimos para demonstração didática. As dificuldades correntes que encontramos para distinguir num autor os traços determinantes do seu estilo ou a sua escolha perante a língua, surgem, ainda com mais rigor, quando se considera a manifestação do artista no amplo tecido das estruturas literárias do ponto de vista da pessoalidade.

A questão pode ser melhor esclarecida dentro de fatos mais concretos. Assim se indaga por qual razão um pintor preferiu uma certa combinação de cores ou de formas dentro de uma *experiência* num gênero comum (marinha, natureza morta, perfil de mulher), de tal modo que o seu trabalho pareça *insólito* com referência ao mesmo gênero, ou, pelo menos, apresente a manifestação de um estilo levada a efeito pela técnica. Um problema, com toda certeza, primário, mas que envolve dois dados importantes: — 1.º a dinamicidade dos gêneros; 2.º a subordinação da técnica de compor aos estímulos psicológicos individuais. Sabe-se, como salienta Sartre esclarecendo o óbvio, que o mau pintor é aquele que compõe o tipo: do árabe, do pescador, do velho, etc, etc. A exemplificação pode ser aplicada à experiência das formas em literatura, pelo menos quanto aos seguintes pontos: — 1.º o gênero resulta de uma experiência formal cultivada; 2.º — O artista literário não conhece, em termos rígidos, as imposições do gênero tal qual recebeu da experiência tradicional a sua forma consagrada.

Não me refiro, é evidente, ao fato da evolução dos gêneros no curso das transformações ideológicas, como, por exemplo, o trânsito da epopéia ao romance. Quero tratar de algo mais próximo do artista, da sua matéria cotidiana de trabalho, da maneira como ele leva adiante o seu ofício, tanto realizando a sua “linguagem”, quanto garantindo um outro tipo de linguagem na área da composição. Costumamos aproximar romancistas desde as referências ao tipo de frase (o caso que Sartre demonstra entre Faulkner e Camus, com “O Estrangeiro”) até com respeito ao emprêgo do adjetivo. Há uma tentativa de reunir um quadro vivo dos paralelismos possíveis na esfera técnica da composição. Pretende-se chegar a uma conclusão unânime, dispondo sobre uma identidade técnica e uma unidade de propósitos e intenções. Qual a relação, portanto, que caracteriza essa tipicidade formal em face de um gênero? Necessário retomar o assunto por onde começamos a desenvolvê-lo: — As questões levantadas sobre a forma cultivada de um gênero e a posição que o artista assume não aceitando, em termos rígidos, as imposições da forma tradicional. Ainda: aderindo a essa forma por uma espécie de contrariedade ao convencional, o que não deixa de ser uma posição moderna. Veja-se o exemplo

de Gil Vicente. No caso da nossa indagação tudo leva a crer que a resposta deverá ser procurada numa conjugação entre a investigação estilística das diversas técnicas de compor com a análise psicológica do próprio artista e do seu tempo ou geração.

Todo mundo gosta de fazer a identificação de um estilo, quer pela notação de reiteradas expressões, quer pela construção ou utilização de recursos repetidos. Diz-se vulgarmente: — o amarelo em Van Gogh é um traço denunciador da sua loucura... E talvez não fôsse mais que uma preferência de ordem estritamente técnica. A simbologia dos recursos expressivos é um terreno perigoso. Quantos não erraram a respeito de Machado de Assis, usando êsse tipo de interpretação? Melhor caminho seria aquêle que constataste a frequência dos recursos estilísticos num plano mais amplo, desligando a verificação das deduções pseudo-psicológicas... Que me importa saber se um escritor utiliza os aumentativos com insistência, num instinto de auto-defesa ou para camuflar a sua debilidade? A maneira como fulano usa cartola, ou fuma cachimbo, ou escolhe as suas gravatas não informa grande coisa do total da sua personalidade por mais excêntrica que ela se manifeste. Do mesmo modo a estilística não deve se preocupar com ninharias, salvo quando se transformem em fatos evidentes, passando do campo particular para a generalização, do incidental para o essencial, permitindo conotações mais íntimas com os processos de criação literária. No caso do simbolismo, a frequência da adjetivação cromática esmaecida dá-nos a medida do seu espírito difuso.

A análise psicológica de um estilo jamais poderá se limitar a uma coleção de curiosidades, maneirismos, às vezes até fixações peculiares que siquer interferem na compreensão geral da obra. Contar e anotar com paciência quantas fôram as passagens em que o autor empregou a palavra *vermelho*, não será um indício suficiente de que êle padeça de uma obsessão. Os símbolos formam uma matéria interessante e a sua penetração ajuda muitíssimo na crítica do estilo, mas o trabalho há de ser realizado sob critérios mais amplos, como se as figuras fizessem parte de um corpo vasto, cuja complexidade será desvelada após a valoração de cada uma das suas peças. Assim é que se imagina, corretamente, a composição de uma obra dentro de uma unidade de estilo, o que supõe, antes de tudo, adequação

de elementos aparentemente distantes ou diversos, quer pela sua natureza, quer pelo seu lugar na obra. Vê-se que um autor domina um estilo para a composição de uma peça curta, como o conto, e diversificará o mesmo estilo ao escrever um romance ou trabalhar com um poema. A diversidade estilística, que um paradoxo aparente cria a impressão de desunidade dentro de um mesmo autor, provém da imposição da matéria, da sua novidade. O reconhecimento do estilo, em qualquer das formas empregadas, é flagrante, e no entanto êle já não é o mesmo...

Uma observação suficientemente aguda descobrirá que o escritor, ao abandonar, numa eventualidade, a sua costumeira forma de expressão, verá que todo o sistema que lhe dava apoio perde a sua funcionalidade. A experiência é de simples verificação, pelo menos quanto a obras de autores notáveis. A modificação que se opera, no curso de uma transferência mais ou menos súbita de sistema a sistema, gera a necessidade de uma adaptação à forma a ser exercida, como se fôsse uma experiência realmente inédita. Darei um exemplo, dentro de uma transformação radical de atitude narrativa, com Graciliano Ramos. Autor habituado a narrar na primeira pessoa utilizando o recurso de um personagem-narrador colocado no ângulo da confissão íntima, do monólogo, da introspecção, Graciliano foi forçado a narrar a partir da terceira pessoa. Dos quatro romances que escreveu, apenas o último, "Vidas Sêcas", compeliu o autor à variação estilística da composição. Ao afugentar o personagem-narrador, substituindo-o pela objetividade narrativa indireta, Graciliano poderia ter não só destruído a virtualidade psicológica da sua criação, como aniquilado, também, o seu estilo. Além do mais, não desejava o romancista sacrificar uma das suas qualidades mais fundamentais e caras: o gosto pela exatidão, sobriedade e aderência ao real. A hipótese que melhor lhe serviu na composição de "Vidas Sêcas" foi, se assim bem me expresse, a escolha de um outro gênero ou forma de romance, isto é, o romance construído pela sequência de contos. Assim pôde escapar à fragmentação do seu estilo, garantindo a observação psicológica cerrada e fundada em cada um dos seus personagens. Cada personagem possui o seu *conto* e os diversos episódios são interligados pelo interesse da ação

numa só estrutura formal e ideológica. De todo modo conseguiu narrar na terceira pessoa sem desprezar a riqueza do processo da análise introspectiva, que lhe era habitual e irreversível.

Essa maneira de conduzir o estilo dentro da variedade de formas que a literatura oferece se constitui naquilo que chamamos uma diluição aparente do mesmo estilo, apenas diversificado na sua atuação, quer por uma necessidade temática, quer pelo objeto da obra.

O assunto que acabamos de abordar em termos sumários, envolvendo uma aparente variedade de estilo defronte do sistema das diversas formas literárias, provoca uma questão de método muito debatida. Suponha um crítico, que deseje investigar o estilo de um escritor de obra variada e extensa, tanto pela mobilidade expressiva, tanto pelos diversos graus de experiências formais, pois suponha esse crítico ser mais eficiente de brugar-se sobre a obra em análise para reunir os seus elementos de maior constância e reiteração: — construções sintáticas, recursos léxicos e outras possibilidades que o idioma oferece e que o artista aproveita, recriando a matéria lingüística, trabalhando-a pelo “écart”. Suas conclusões seriam de natureza meramente classificatória, pois com relação ao conteúdo inteligente da obra, salvo uma linha mais ou menos unitária de comportamento do escritor, nada conseguiria apreender. Todo o *defeito*, se assim posso me expressar, do seu trabalho, consiste numa dicotomia, desde que selecionou uma matéria que não poderia ser separada dos outros elementos que dão à obra, ou, pelo menos, retirou a espessa camada de tinta de uma tela e não encontrou o desenho. Uma relação, por exemplo, da materialidade da obra com a sua essência, mutilando-se o caráter substantivo que forma a sua existência objetiva.

Helmut Hatzfeld aconselha, à hipótese de trabalho, um corte na extensão da obra ou uma cuidadosa seleção de um trabalho típico. Por exemplo, diante de toda a obra de Gilberto Frey, “Casa Grande e Senzala”. Diante de Graciliano Ramos, “São Bernardo”. Eu próprio tentei a experiência, reduzindo a pesquisa a uma série de pequenos textos típicos de “Casa Grande e Senzala” e “São Bernardo”. Creio que consegui melhor proveito que teria alcançado recorrendo a uma classificação de peculiaridades no uso do idioma, pois parece mais

adequado dirigir-se a análise ao valor expressivo global. Afinal de contas nenhum escritor deve ser visto como uma curiosidade de feira de amostra e apontado como um espécime raro no gênero... Se se pretende apreender o sistema de um estilo como alguma coisa flexível e viva, melhor orientar o estudo para setores menos perceptíveis e no entanto mais reveladores das verdadeiras intenções do escritor e da sua importância cultural. Dou um exemplo moderno, desafiador: — O estudo estilístico de Guimarães Rosa vem sendo uma singular proeza. Ao meu ver, enquanto as análises se preocuparem em demasia com a matéria semântica, com o jôgo caprichoso das criações vocabulares e fantasistas do autor de “Sagarana”, pouco resultado teremos, pelo menos dentro de uma concepção de estilística literária que pretenda ir além da interpretação dos fatos lingüísticos. Do ponto de observação dos críticos de maior experiência na ciência da linguagem, justiça é dizer que no caso Guimarães Rosa houve melhor entendimento que o que lograram obter os críticos mais estritamente literários. Explico-me com mais detalhes: — No seu último livro de contos — Tutaméia — Guimarães Rosa, que gostava imensamente de despistar os seus comentadores, escreveu, como bem sabe o Sr. Paulo Rónai, diversos prefácios diabòlicamente “explicativos”. E no entanto, nêsse jôgo de “cabra cega”, pouco ou quase nada o autor esclareceu o público com relação a uma possível receita da sua arte de compor, salvo algumas “fábulas” irônicas que contribuíram mais ainda para a interpretações enganosas. Eis aí o campo aberto à estilística literária, que poderá com urgência levar auxílio aos críticos brasileiros. Tenho para mim que a inteligência do processo de composição, num autor como Guimarães Rosa, será fonte de revelação mais evidente que o puro jôgo de discernir significações vocabulares, papel que muitos estudiosos já enfrentaram com êxito. E não parece uma futilidade que a maioria dos críticos apenas saiba dizer de Guimarães que se trata de um escritor barroco? Outras coisas não souberam distinguir na obra, salvo a repetição de um conceito enraizado, cujo emprêgo está a exigir maior ponderação e estudo.

Todos êstes problemas, tôdas as dúvidas que as obras literárias suscitam pela evidência do estilo, podem ser objeto

da Estilística Literária, caso ela seja reconhecida como uma verdadeira ciência ou setor privilegiado de conhecimento. Por enquanto, em nosso país, não se tem feito muito nêsse sentido. Na crítica literária; no ensino universitário. Sobretudo nas universidades, onde em muitos casos prevalece o estudo da estilística antiquada, isto é, destinado a "ensinar" a *bela* arte de escrever através dos clássicos... Impõe-se uma revisão da nossa história literária e toda uma atualização da crítica profissional a partir das perspectivas que a Estilística Literária garante. Impõe-se, até com certa pressa e ansiedade, o estabelecimento de fronteiras irmãs entre a Lingüística e a Estilística, pois a conjugação destas duas disciplinas será uma garantia necessária para que as especializações não se transformem em estruturas técnicas com desprezo pela sensibilidade e valor da arte.

O PROJETO DE CÓDIGO CIVIL E SUA CRÍTICA

ORLANDO GOMES

— 1 —

A reforma do Código Civil vem se realizando, há muitos anos, pelo método de substituição parcelada e sucessiva de seus capítulos e, até, pela alteração de alguns dos seus preceitos.

Tantas modificações se introduziram que cabe repetir, o conceito de LARNAUDE a respeito da codificação napoleônica, nas comemorações do seu centenário, de que os franceses tinham um direito civil, não mais um Código Civil (*in Livre du Centenaire*, vol. 2, pág. 26).

O setor mais atingido tem sido o Direito da Família. Quem confronte o texto do Código Civil, tal como publicado em 1916, com alterações efetuadas ao longo do seu meio-século de nascimento, para logo aperceberá que pouco resta daquela integridade harmoniosa, que tantos louvores arrancára. A imagem da família brasileira "*fechada, autoritária, patrimonial e procriadora*", tão bem definida na síntese de CAPISTRANO DE ABREU como um triângulo isósceles, com pai tirânico, mulher dócil e filhos aterrados, se refletia no Código com todos os seus rasgos jurídicos. Não podia sobreviver, como não sobreviveu, à evolução dos costumes. Seus reflexos projetaram-se na legislação, determinando reformas, realizadas a granel, sem filosofia, nem sistema.

Na organização da *propriedade* também ocorreram transformações, com repercussão em todas as relações patrimoniais. Proliferaram leis extravagantes, impregnadas de espírito adverso ao que animava o substrato filosófico das disposições do Código Civil.